

## MUSICA... SENZA ETICHETTE

Incontri con musicisti bresciani: Antonio Giacometti

Il musicista che pratica il concertismo ha una sua fisionomia ben definita, una professionalità dai contorni chiari e facilmente decifrabili, socialmente riconosciuta, insomma è un animale, nel senso aristotelico, che sai a priori come incasellare. Il “compositore”, invece, si configura come una specie un po’ misteriosa, che ti può dare qualche sorpresa. Perciò continuiamo questa nostra “promenade” fra i compositori nostri concittadini quasi con lo stato d’animo dell’etologo, che vien scoprendo, con piacevole soddisfazione della propria curiosità, costumi e comportamenti rari e poco noti.

Antonio Giacometti (anni 30) lavora in una sorta di bunker: una stanzetta di pochi metri quadrati, di un bianco un po’ allucinante (unica macchia nera un Blutner verticale) con un tavolo da geometra, che domina, sovraneamente ingombrante, l’intero ambiente: Lì sopra, fogli di musica, lucidi, patinati, che sembrano usciti da un computer, fittamente tramati come geroglifici, con scrittura nitidissima, ben colorata, da miniaturista.

Sfoglio qualche quaderno di appunti. Stessa impressione: pentagrammi, note musicali in forma di pendagli, di collane, di serpentine, che si intrecciano come predisposti ad essere usati come ornamenti per un codice.

Su una cartella abbastanza voluminosa leggo un nome che mi solletica: Erostrato.

*Caro Giacometti, che significa questo titolo sartriano?*

Eh, sì, è proprio Sartre, il racconto intitolato Erostrato.

È l’ultimo mio lavoro, una pièce teatrale per flauto, clarinetto, corno, tromba, arpa, chitarra, violino, violoncello, una voce femminile, due nastri magnetici e diapositive; costruito sul testo di Sartre, e contrappuntato da frammenti dalle “Illuminationes” di Rimbaud.

*Vedo che lei è un musicista che accoglie volentieri suggestioni letterarie.*

Sì, quasi sempre compongo sotto la sollecitazione provocatami dalla lettura di un testo letterario, che cito come riferimento che può aiutare la comprensione della pagina musicale. Per esempio: i “Sette pezzi per chitarra” hanno, come “citazione”, testi di Verlaine, Apollinaire, Baudelaire,

Rimbaud. Sono citazioni che avvertono di una “intenzione” espressiva, prefigurano l’“atmosfera” entro la quale si muove la musica. E spesso mi servo anche di citazioni musicali, che hanno la stessa funzione. Qui, per esempio, il “Notturmo” del 3° volume del Microcosmo di Bartok. Altre volte ho “citato” Hugo Wolf, Berg....

*La citazione, dunque, mi sembra di capire, non come materiale da elaborare, ma come avvertimento linguistico-culturale, come suggerimento percettivo-espressivo. Ma prima di approfondire questo argomento, sarebbe forse utile che mi dicesse qualcosa sulla sua formazione musicale a partire dai primi anni, dal suo primo approccio con la musica.*

Per prima cosa le dirò che a casa mia nessuno si occupava di musica (pare soltanto che un mio trisavolo fosse violinista alla Scala). Fu una mia insegnante della scuola media, la signora Citterio Bellabona, che disse ai miei che, secondo lei, io avevo una certa inclinazione per la musica. Così mi mandarono a lezione dal maestro Guastoldi, che mi insegnava chitarra e pianoforte. A 17 anni, quando ero al liceo, ho fatto l’esame di ammissione al corso di composizione sperimentale col M.ro Rotondi, che ho poi seguito a Milano, dove mi sono diplomato.

*Mentre compiva questi studi, come si delineava il suo gusto musicale e quindi il suo orientamento di compositore?*

C'è forte discrasia fra ciò che si fa come studio e ciò che si fa o si dovrebbe fare come lavoro personale, creativo. Io, comunque, mi sono buttato sulla "contemporaneità", sulla serialità. Studiavo Rognoni, Boulez, Schoenberg. Ho fatto il contrario di quel che di solito si fa. A un certo momento, però, mi sono accorto che mi mancava il "Grund" musicale, e devo proprio al M.ro Rotondi l'acquisizione di un patrimonio culturale-linguistico conquistato attraverso un percorso a ritroso, alla ricerca del "fondamento".

*Un esercizio di assimilazione dei linguaggi musicali?*

Sì, i cosiddetti "lavori in stile", come allora, un po' pomposamente, si chiamavano.

*Questo è stato il suo percorso "scolastico". Ma quando lei si è sentito impegnato nella pagina musicale con autonomia personale e disponibilità creativa?*

Mah... io penso di non esserci ancora arrivato.

*Prendo questa sua risposta, più che come un segno di umiltà, come testimonianza della sua volontà di ricerca e di sperimentazione, verso un più solido assestamento del suo lavoro. Ma mi vuol spiegare come mai il suo nome continua a figurare nei concorsi nazionali e internazionali, di musica contemporanea? Ho qui un bell'elenco: una decina almeno fra premi, segnalazioni, presenze come finalista: primo premio al Costantino Fiocchi, secondo premio ad Avignone, secondo premio, senza il conferimento del primo, a Sablé, primo premio all'Atem, finalista a Tokio...*

*Tra i giovani compositori lei mi sembra un superdecorato... Per non parlare del numero delle sue composizioni: ne ho contate trentacinque, tutte nel giro di pochissimi anni.*

Sì, sì, guardi: ho le pareti decorate di diplomi e pergamene, tutte ben incorniciate, fanno colore e gloria... A parte gli scherzi, partecipo ai concorsi perché mi serve come sondaggio e accertamento, come presa di coscienza con persone e ambienti.

*È un modo per rompere la solitudine?*

Certo. È anche questo uno strumento, anche se per certi aspetti discutibile, per rompere il cerchio della solitudine, per realizzare comunicazione. Non riesco a condividere del tutto l'ascetismo del compositore che, come spesso è stato dichiarato, va per la sua strada, senza minimamente preoccuparsi che quanto scrive possa interessare a qualcuno. Io sento la musica come comunicazione. Presuppongo sempre, quando compongo, di poter dire qualcosa a qualcuno.

*"Neoromantico"?*

No. Musica, come, credo, è sempre stata: senza etichette. Le "etichette" dovrebbero venire dopo, a cura degli storici (ammesso che possiamo essere oggetto di storia); il musicista deve comporre ascoltando se stesso, coltivando il proprio incontro con la ricchezza dei linguaggi, che storicamente gli si offrono e, insieme, tenendo d'occhio possibili referenti. Per questo, dopo i primi entusiasmi seriali e "combinatori", ho incominciato a comporre "ascoltando" il senso espressivo della scrittura musicale.

*A quando risale questa convinzione?*

All'82, quando ho frequentato Darmstadt, il gruppo francese de "L'itinéraire", alcuni neoromantici con a capo Wolfgang Riehm, e un inglese, Ferney-Hough, personaggio di vastissima cultura, che compone musiche che potremmo chiamare "trasformabili" con complessi sistemi armonici su supporti matematici e filosofici. Sì ascoltava e si discuteva di tutto, comprese le avanguardie dell'Est. È stato allora, proprio a Darmstadt, che mi sono persuaso che dovevo uscire dall'incasellamento in un linguaggio rigidamente predeterminato.

Questa convinzione, questo avvio all'autonomia personale mi si è ulteriormente radicato quando, subito dopo, ho seguito i corsi di Siena con Franco Donatoni.

*Sembra proprio che Donatoni sia per tutti un passaggio obbligatorio.*

Devo dire che questo grosso personaggio gode di tutta la mia ammirazione e aggiungo che ho ricevuto da lui molte prove di apprezzamento per come io lavoravo sulla pagina musicale. Ma anche il contatto con la sua scuola mi ha spinto nella direzione che le ho detto.

*Questo è stato dunque il suo percorso, il suo apprendistato...*

Vorrei aggiungere però ancora una cosa: a questa spinta ha dato una virata decisiva l'incontro con Marco De Natale. De Natale non è un compositore, è un musicologo, ma di tale ampiezza e profondità di orizzonti, che posso ben dire che l'incontro con lui, con la sua cultura, con il suo insegnamento, è stato per me decisivo. Mi ha definitivamente aiutato a intendere la musica come "umana" attività per "dire" qualcosa.

*Vediamo se, in base a quanto finora mi ha detto, riesco a orientarmi sul suo modo di lavorare, a comprendere qual'è il suo modo di comporre. Lei dunque parte, mi sembra di capire, da delle suggestioni foniche, da occasioni e suggerimenti di materiali preesistenti, elabora questi sedimenti in una logica musicale che si organizza intorno alla sua sensibilità, alla sua percezione personale del dato sonoro; una logica "interna", non precodificata e variabile.*

Sì. E non sono più disponibile ad accettare l'idea, tipica della musica combinatoria, che la logica interna, immanente, "mia", venga soppressa, calpestata da una logica "esterna", che mi obbliga ad accettare un linguaggio rigidamente predeterminato. Certo, così si hanno meno "certezze", la certezza, per esempio, che dà la serie, o la cellula da rigorosamente sviluppare.

*Vorrei arrischiare una definizione: possiamo chiamarla una poetica dell'"attimo"?*

Penso di sì. È una poetica rischiosa, me ne rendo conto; potrebbe approdare a risultati discutibili, incoerenti (l'attimo "dopo" potrebbe essere in contraddizione, sfasato rispetto all'attimo precedente), ma è un rischio che va accettato, se si vuol evitare la musica sia fatta come calcolo meccanico e matematico.

*Mi sembra, adesso, di capire anche meglio la sua diffidenza, anzi il suo rifiuto delle etichette.*

Scrivendo in questo modo, penso che dal punto di vista delle classificazioni correnti quanto io vengo componendo non possa subire etichettature. Ciò a cui in ogni caso non rinuncio è lo scrivere musica come "piacere" e come voglia di comunicare. Che la comunicazione sia ristretta, lo sappiamo (a ciò lei ha fatto riferimento in altre precedenti interviste e non è certo problema di poco conto) ma non è poi così inesistente come qualcuno sostiene.

*E su questo problema, che ritorna, inevitabilmente, così insistente, lei cosa mi dice? Tenendo anche presente che la frattura arte-pubblico, quale si è verificata a partire dall'inizio del nostro secolo, sembra, credo, aver avuto qualche recupero nel campo delle arti figurative e letterarie, ma non nella musica cosiddetta colta.*

Io sono convinto che gran parte dei guasti siano stati prodotti da una pluridecennale mancanza di occasioni e da una inadeguata educazione all'ascolto, che ha provocato l'attutirsi della "coscienza del contemporaneo".

*Questa probabilmente è la ragione per cui lei da anni si occupa, soprattutto tramite la Siem, ma anche a livello di pubblicistica, di creare queste occasioni e di diffondere una educazione musicale, che parta dalla "contemporaneità".*

Se il bambino, il ragazzo, fosse abituato ad avere come suo "parco" la musica contemporanea, quindi prima ancora che il suo cervello sia imbevuto di messaggi mass-mediali, nei quali c'è tutto tranne la musica contemporanea, si potrebbe nell'arco di un certo

numero d'anni recuperare, saldare qualcosa. Ma non bisogna essere catastrofici: un certo pubblico giovanile c'è già, e non dunque soltanto un pubblico elitario.

*Mi vuol dire qualcosa di questa sua attività? L'animazione culturale, la didattica, la Siem...*

È un terreno fondamentale. Me ne occupo sul piano pratico e sul versante teorico (con pubblicazioni edite da Ricordi). Il futuro della musica esige che questo terreno venga arato con energia. Scetticismi e fatalismi sono pericolosi. Sarò sincero: ho lavorato molto, con grande fatica e consumo di energie, ma talvolta, per la modestia dei risultati, con qualche deprimente punto interrogativo. Siamo dentro cerchi chiusi, che è difficile spezzare. Ad esempio: la Siem nazionale è riuscita ad ottenere le due ore di insegnamento della musica nella scuola media; ma quasi niente è stato fatto perché gli insegnanti delle medie abbiano una adeguata preparazione. Tranne poche esemplari eccezioni, in fatti di didattica della musica c'è poco da stare allegri.

Il conservatorio, è risaputo, prepara strumentisti, spesso di valore, ma non insegnanti che sappiano cosa significa insegnar musica. Le citerò un caso recente: l'anno scorso la Siem locale ha organizzato un corso di aggiornamento didattico. Sì sono iscritti in otto!!! Stiamo ora organizzando un secondo corso. Vorrei approfittare di *Brescia Musica* per lanciare un appello agli insegnanti di musica, perché si rendano conto che la loro partecipazione a queste iniziative è molto importante ai fini del loro "peso" qualitativo.

Altro anello del cerchio: la Siem nazionale è riuscita a far passare nuovi e adeguati programmi per la scuola elementare. Ma mi vuol dire a cosa possono servire se non ci si decide a rinnovare i programmi degli istituti magistrali, dove dovrebbero formarsi i futuri insegnanti capaci di attuare questi programmi?

*Lanciamo l'appello e condoliamoci dei cerchi chiusi, sperando che si aprano. E passiamo, intanto, ad altro. Lei insegna nel Liceo musicale annesso al Conservatorio di Milano. È un tipo di scuola sul quale si scontrano opinioni antagonistiche: c'è chi lo sostiene come una assoluta necessità, c'è chi lo contesta come dannoso. Anche in base alla sua esperienza, può dirmi cosa ne pensa?*

Io sono della prima opinione, per più ragioni. Ne abbozzerò alcune (si tratta di un discorso complesso, che esigerebbe interventi approfonditi). Ritengo innanzitutto che sia un pregiudizio arcaico credere che la formazione della professionalità del musicista possa oggi prescindere da una buona formazione culturale (credo che lo si pensi solo in Italia...). È d'altra parte assai duro e difficile, come fanno molti studenti con impegno esemplare, frequentare contemporaneamente il conservatorio ed un'altra scuola superiore. Sì aggiunga che chi frequenta il conservatorio non può avere l'automatica certezza di mantenere o di conquistare, nel corso dei suoi studi, sicure qualità musicali, le quali, come è noto, dipendono da una quantità tale di fattori, da rendere aleatorio il risultato, assai più che in qualunque altro ordine di scuola. Ciò comporta, è facile intuirlo, casi umani dolorosi, ai quali sarebbe facile ovviare, se tutti gli studenti del conservatorio potessero acquisire un diploma di maturità che gli consentisse di eventualmente avviarsi per altre strade, verso diversi sbocchi professionali. La possibilità stessa che oggi i diplomati di conservatorio hanno di accedere all'insegnamento dell'educazione musicale nella scuola media esige, perentoriamente, una formazione culturale che il conservatorio, da solo, oggi non è in grado di dare.

*Mi tolga, se non le spiace, una curiosità: può dirmi quali musicisti, secondo lei, non abbiano solo prodotto sperimentazioni, ma siano approdati a risultati musicalmente genuini?*

Penso a Luciano Berio, a Luigi Nono, che hanno scritto cose splendide, e anche a certo Donatoni. Ma in questo abbozzo di elenco voglio mettere anche il nome di Camillo Togni, il

cui lavoro di musicista, fondato su un linguaggio che, secondo me, è ormai ossificato e consunto, è la dimostrazione vivente per la ricchezza e densità dei risultati espressivi, di come quello che conta non sia l'adesione ad un linguaggio, ma il risultato che con esso si ottiene: risultato che è condizionato dalla sensibilità, da quello che una volta si chiamava la "personalità".

*E fra gli stranieri?*

Ho una ammirazione sviscerata per Boulez, che unisce massimo rigore a grande musicalità. Ma anche Ferneyhough, di cui ho detto prima, purtroppo ancora poco noto in Italia.

*Un'ultima battuta: di tutta la sua attività, cos'è che le dà più soddisfazione?*

L'insegnamento, il rapporto con i giovani, con i miei alunni. Quando compongo sono preso da mille dubbi, il risultato mi lascia sempre in forse; quando insegno mi prende l'entusiasmo.

*Febbraio 1988*